

Goert Giltay Zen en koorddansen

Goert Giltay, net gestopt als director of photography, met een enorme staat van dienst, laat het liever aan anderen over als het over zijn stijl gaat. Iedere film was een nieuwe zoektocht. Daarover vertelde hij onlangs in september voor de NSC reeks interviews met d.o.p.'s. Soms moest hij in zijn werk zen zijn en een enkele keer werd hij boos. Maar vriendschap stond vooral centraal in zijn werk, met 'zijn' helden van de cinema, de regisseurs.

Op een winderige vroege-herfstdag vertelt director of photography Goert Giltay (1952) in zijn woonplaats Harlingen soms wat aarzelend maar nog vaker enthousiast over zijn werk. Maar waar te beginnen als je aan ongeveer 150 producties hebt meegewerkt? De tweevoudig Gouden Kalf winnaar (Nederlands Filmfestival, oeuvreprijs in 1993 en voor *Het meisje en de dood* van Jos Stelling in 2012), één keer ook de Silver Frog (Camerimages Polen in 1995 voor *De Vliegende Hollander* van Jos Stelling) en super recent de Best Cinematography Award (Talinn Black Nights Festival voor *De dans van Natasja*) vertelt: "Toevallig keek ik laatst *Bluebird* (Mijke de Jong, 2004) voor het eerst sinds lange tijd en het beviel me wel. Eigen werk terugkijken blijft gek maar naarmate het langer geleden is, wordt het iets makkelijker. Maar zeker in het begin, als een film net klaar is, kan ik hem echt nog niet zien. Ik las dat zelfs Robert Richardson, gelauwerd cameraman die veel met Tarantino en Scorsese samenwerkte, veel moeite heeft om zijn werk terug te zien. Terwijl dat toch echt niet nodig is." Giltay lacht om die laatste zin kracht bij te zetten. Hij zegt dat hij vindt dat hij zelf ook niets heeft gemaakt om zich voor te generen: "Het is meer dat ik enorm moet wennen aan de film, ook omdat die bijvoorbeeld door de montage, anders kan zijn dan dat ik had verwacht."

Toen Jos Stelling zei dat *De Dans van Natasja* (2023) zijn laatste film zou worden, besloot Giltay dat dan ook maar voor hem zo moest zijn. '*Natasja*' ging afgelopen Nederlands Film Festival in Utrecht in première en Giltay vond het fijn om daarbij te zijn. Later in het gesprek zal hij ook zeggen: "Zeg nooit 'nooit'. Maar ik denk dat ik het wel mooi vind zo."

Het is gek zegt hij, om zo gecompliceerd, terug te kijken op al die films die hij gemaakt heeft. Op de keukentafel heeft hij zijn laptop eigen website in de aanslag. Dan kan hij jaartallen "en zo" opzoeken als er films ter sprake komen waarvan hij niet meer precies weet hoe het ermee zit. Giltay lacht veel en lijkt in zijn werk vooral het harmoniemodel ter harte te hebben genomen: "Het is altijd even aftasten als je met een regisseur gaat werken. Maar ik vind het geen zin hebben om tegen elkaar in te gaan werken. Als je totaal verschillende dingen wilt doen dan moet je als d.o.p. de film gewoon niet aannemen. In mijn geval ontwikkelde zich bijna altijd een gemeenschappelijk gevoel voor wat die bewuste film nodig had. Met de meeste regisseurs raakte ik ook bevriend"

“Je neemt je eigen smaak mee, natuurlijk, als je gaat draaien. En dan ga je per regisseur of per project samen op zoek naar de beste vorm. Dat is het kameleontische wat bij ons vak hoort. Ik had twee speelfilms met Digna (Sinke) gedraaid, *Boven de Bergen* (1992) en *Belle van Zuylen* (1993) en werkte daarna met Frans (Weisz). Die vond mijn werk voor Digna's films maar 'vierkant'. Staccato, zoiets. Frans is van de lange ridders, alles vloeiend. Maar ik kon met allebei.”

Ondanks die verschillen hoorde Giltay door de jaren heen vaak dat collega's zijn handschrift herkenden. “Meestal werd dan het licht genoemd en verder heeft het misschien met een zekere rust te maken. Dat is een woord dat ik vaak terug hoorde.” Hij geeft meteen een voorbeeld. Weer is het *Bluebird* over een dertienjarig meisje dat gepest wordt. Het verandert haar langzaam in een teruggetrokken verdrietig kind. “Dat shot van dat gezicht van dat meisje als ze in het zwembad is. Dat wilden Mijke en ik gewoon ongelooflijk lang aanhouden. Er gebeurt van alles om haar heen. Je hoort de badmeester aanwijzingen geven, allerlei dingen roepen maar dat zie je niet, alleen haar gezicht. Alles eromheen viel weg. Tegenwoordig zie je dat vaak maar toen was het toch redelijk nieuw, misschien zaten we net aan de voorkant van die trend.”

Giltay herinnert zich een documentaire die hij voor de VPRO draaide toen hij net begon als d.o.p. “Ik was op de Filmacademie al gek van Antonioni,” vertelt hij. “Ik heb de eerste 10, 20 jaar vooral documentaires gedraaid en daarin probeerde ik dan soms iets van zijn stijl te gebruiken. Voor de VPRO maakte ik *Aan de rand van Nederland* (1979), een reisverslag van een reisverhaal en eigenlijk een portret van schrijver Bob den Uyl. Daarvoor maakten we een soort van dagtripje met de trein en togen we met de trein naar Visvliet, ergens tussen Leeuwarden en Groningen. Het was winter, met mooi laag licht, er lag sneeuw. We stonden op een klein station en ik was aan het filmen. Er komt een mannetje aanfietsen, zo vanuit de verte naar ons toe. Ik besluit te blijven draaien, die man fietst door en recht voor mijn camera maakt hij een rondje en fietst heel langzaam weer weg. Het is moeilijk uit te leggen maar dat was zo Antonioni. Dat kreeg ik cadeau. Ik liet de camera bewust zo lang mogelijk 'staan'. Niet dat ik concreet aan Antonioni dacht op dat moment maar het zat in me, zijn invloed. Godard verwoordde het in die tijd zo: dat je zou willen dat documentaires er als speelfilm uitzien en speelfilms als documentaires.”

Giltay vond het erg leuk in zijn jaren op de Filmacademie, hij studeerde er van 1972 tot 1976. De academie was niet op zijn best, zegt hij, maar hij denkt nog steeds met plezier terug aan de avonden die Pieter Verhoeff er mocht organiseren. “Die nodigde dan mensen uit de praktijk uit om over hun werk te komen vertellen. Dat vond ik ontzettend leuk. Praktijkverhalen. En je kon gratis naar de bioscoop. Dus ik ging drie keer op een avond. De opleiding was voor mij een goede opstap. Inmiddels is bewezen dat je er niet per se naar toe hoeft.” Giltay lacht, overduidelijk met een binnenpretje.

Zijn carrière ging relatief snel, vindt hij. Zijn film *Nisse, een dorp* die hij met klasgenoot van de filmacademie Jeroen Visser maakte, werd door de VPRO uitgezonden. Snel zoekt Giltay het jaartal op zijn website op, het blijkt 1979 te zijn, hetzelfde jaar waarin hij met Theo Uittenbogaard *Aan de rand van Nederland* maakte. Het waren spannende jaren. “Je had een paar cameramensen die al het werk deden. Paul van den Bos, Ruud

Ruud de Bruyn, Mat van Hensbergen, dat waren de mannen. Toen ik dat materiaal gedraaid had, was ik erg nerveus over hoe het zou zijn geworden, ook omdat toen alles op omkeer film (reversal) werd gedraaid. Dat materiaal had heel weinig belichtingsspeelruimte, dus het was snel te donker of te licht. Dat was een soort van koorddansen. Van de meest gerenommeerde cameramensen weet ik dat ze stikzenuwachtig zijn over de rushes. Maar Theo Uittenbogaard belde me vanuit de montagekamer op en hij zei erg te spreken te zijn, vooral over het 'coloriet' wat ik had gebruikt." Giltay lacht nog luider: "het is grappig, bij de VPRO hadden ze zo hun eigen taalgebruik."

OMSLAG

"Ik had al flink veel documentaire gedraaid toen ik op een gegeven moment werd gevraagd voor *Vroeger is dood* (1987) van Ine Schenckan. Die draaide ik op 16 mm. De film werd goed gewaardeerd en won Gouden Kalveren voor beste film en beste actrice (Jasperina de Jong). Er zit een scène in waarin Jasperina door haar lege ouderlijk huis dwaalt. Ergens zie je haar in een kamer, de gordijnen zijn dicht, er vallen maar een paar strepen licht naar binnen. Als in een kleine kathedraal. Dat had Jos Stelling gezien en hij vond het prachtig. Toen hij *De wisselwachter* (1998) opnam draaide ik een paar dagen voor de documentaire die daarover werd gemaakt. Ik was dus op de set om de set te filmen. Toen er voor de film zelf tijdens de laatste draaiperiode in de winter in Schotland geen d.o.p. beschikbaar was, herinnerde Jos zich me, of eigenlijk vooral die scène uit Ine's film, en heb ik die episode gedraaid. Sindsdien heb ik al zijn werk gedraaid."

De wisselwachter was daarmee Giltay's omslag naar speelfilm. Hij koestert de langdurige samenwerkingen met verschillende regisseurs en noemt Heddy Honigmann, Rudolf van den Berg, Ramon Gieling, Frans Weisz. Hij pakt *Dagboek van een filmmaker* erbij, een door Harry Hosman samengesteld boek met dagboekverslagen van Weisz. Giltay leest eruit voor over *Een vrouw van het Noorden* (1999): "Morgen is de test met Johanna Ter Steege. We gaan heel erg proberen de glamour van Johanna te vangen." Giltay herinnert het zich nog goed en vertelt dat ze die glamour bijvoorbeeld met filters wilden creëren maar toen we de rushes zagen was het resultaat vreselijk. Hard lachend: "Het zag eruit als David Hamilton!" Zuinigjes toevoegend: "dat was niet wat we wilden." *Een vrouw van het Noorden* was een moeilijke productie. Elke film is dat, vindt Giltay, "maar deze zeker ook. Omdat het een coproductie was, werkten we met een gemengde crew, met Italiaanse belichters bijvoorbeeld. Zeker in die tijd waren ze meesters in het maken van direct licht, met gerichte spots. Dat konden ze ontzettend goed. Maar ik kwam uit een hele andere sfeer. Sven Nykvist (d.o.p. voor o.a. Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski) en zo. Dat indirecte licht dat weerkaatst wordt via vlakken. Maar dat waren de Italianen niet gewend. Zo draaiden we een scène waarin de zon zo mooi via de grond omhoog ketste. De warme kleur van de vloer was er zo goed voor. Dus dat wilde ik hebben maar al gauw lag er een plaat piepschuim op. Met de beste bedoelingen. Ze konden niet begrijpen dat ik het anders wilde. In Nederland ging dat dan zonder woorden. Coproducties kunnen lastig zijn."

Met een sprong de nieuwe eeuw in vertelt Giltay over *Kurai Kurai* (2014), het speelfilmdebuut van filmmaker en kunstenaar Marjoleine Boonstra, dat in Kirgizië werd

opgenomen. De als visuele roadmovie beschreven film is een verzameling verhalen, samengebracht door de kurai, die vertellen over gewone mensen. Desolate oorden, veel woestijn, zoutvlaktes en steeds die kurai, die tumbleweed, dat ding dat vooral bekend is van westerns, dat met grote symbolische waarde door de scènes rolt. Dat moet dan ook zeker wel heel pittig zijn geweest? Dat viel dus reuze mee, vertelt Giltay. “We waren met een kleine cameracrew, voor een deel mee uit Nederland. Wel was er een grappig incident. Het licht zouden we uit Kirgizië betrekken. Dat was zogezegd ‘geregeld’. We hadden plannen voor wat ambitieuze nachtshots in het landschap. Dus toen het zover was om de lampen te bekijken, kwamen we bij een enorm groot gebouw terecht, overgebleven uit een bloeiende Soviet filmindustrie. In de kelder zou alle apparatuur staan. Wat we vonden waren twee kleine Kinoflow’s. De rest was een paar weken daarvoor naar een andere productie gegaan. Ken je *Zen en de kunst van het motoronderhoud*? Dat had ik toen. Even staren dan maar, zoiets. Toen ik me herpakt had, was mijn voorstel ‘laten we het *day for night* doen’. Het weer was er goed voor, het was helder, met een strakke blauwe lucht. Door de shots later koeler van kleur te maken, ontstond er een sprookjesachtige nachtsfeer. Ik vond het heel mooi geworden, mooier waarschijnlijk dan als we het hadden moeten uitlichten. We hebben veel gereisd voor de film en ik heb er alleen maar goede herinneringen aan.”

Over de voorbereidingen kan Giltay kort zijn. “Wat ik meestal doe als ik een scenario krijg, is op zoek gaan naar de ingewikkeldste dingen. In dit geval waren de uitdagingen natuurlijk die nachtscènes, de woestijn, vooral het stof, de accu’s, de kou en bepaalde camerabewegingen. Ik ga het kortom benoemen. Wat heb ik ervoor nodig, wat gaan we meenemen. Een inventarisatie van alle spullen om het te kunnen draaien zoals het in scenario staat. Wat ik zelf mee kan nemen en anders daar moet huren.”

Giltay vertelt over de fantastische oude *crane* die ze in Kirgizië voor weinig konden hebben, ‘een geweldig ding’. “Ooit was er kennelijk een goed filmklimaat geweest en alles was er nog. Zo ook die enorme *crane*, een vrachtwagen met dat ding erop en daarbij hoorde een geweldige operator, die alleen Russisch sprak en in de cabine sliep. Ik zat er dan bij en met gebarentaal kon ik prima aan hem duidelijk maken wat ik wilde. Geweldige shots mee gemaakt.

Eerder vertelde Giltay over het terugzien van eigen werk. Maar hoe is het eigenlijk voor hem om andermans films te bekijken, doet hij dat veel? “Ik kijk vooral naar het licht. Licht was altijd mijn grootste lol. En ja, in de 70er jaren was Robby Müller zeker een inspiratiebron. De meester van het licht. In de schemer, knipperende tl-buizen, die avondlucht, dat wilden we daarna allemaal. Maar toch, zijn licht is heel anders dan het mijne. Als ik nu sommige van zijn films terugzie, gebruikt Robby vaker direct licht dan ik me herinnerde. Er staat toch ook gewoon een lamp op zeg maar. Mijn neiging, althans aanvankelijk in ieder geval, was om het eruit te laten zien als niet uitgelichte scènes. Smaken ontwikkelen zich. Sinds de videoclip is langzaam de beeldtaal, ook de mijne, echt veranderd. Natuurlijk ook door de komst van de digitale camera en LED licht. In een handomdraai maak je van groen rood. Dat herken je in bijna alle hedendaagse films. Het is ook lekker om af en toe te doen. *De Dans van Natasja* was dan weer juist zo bijzonder omdat Jos graag zwart-wit wilde, tot mijn vreugde. Vanaf het begin wilde hij dat maar aarzelde om het hardop te zeggen omdat hij bezorgd was dat het de

de financiering moeilijker zou maken. Maar hij had een *teaser* voor de AVRO gemaakt en de producent daar was enorm enthousiast. Dus het mocht! Ik bewonder regisseurs om hun uithoudingsvermogen om hun project maar te blijven verdedigen. Zij zijn echt de helden van de film.”

NEW DEAL

Inmiddels vijf jaar geleden presenteerde de NSC de New Deal, die voorgestelde, nieuwe manier van films maken die Nederlandse producties zouden moeten verbeteren en zeker ook de manier waarop ze tot stand komen. Hoe kijkt Giltay met al zijn ervaring daarnaar?

“Ik vind ook dat ik er als d.o.p. er ben om de regisseur te ondersteunen,” zegt hij aanhakend op het pamflet, “ook bij het kiezen van een crew. Ik probeer altijd een fijn team bij elkaar te krijgen dat past bij de film en de set zo in te richten dat we rekening kunnen houden met de persoonlijkheid van mensen. Je hebt rigide professionals die het maar op één bepaalde manier kunnen, ik vind dat totale onzin. Alles kan op iedere manier.” Hij vertelt over een grap die hij en Ramon Gieling al jaren herhalen als ze een nieuwe film gaan maken. “Ooit gingen we op locatiebezoek en namen de beoogde geluidsman mee. Die liep er rond, klapte in zijn handen om de akoestiek te testen. Na een tijdje zei hij tegen Ramon ‘dus jij wilt hier filmen’.” Lachend: “we doen hem nog steeds vaak na, een *inside joke*.”

Vast onderdeel in de voorbereiding van het maken van speelfilm, vertelt Giltay, is wat hij de ‘beroemde’ breakdown vergadering noemt: “vreselijk maar broodnodig. Iedereen zo bij elkaar om alle aspecten uit het scenario door te nemen en wat daar voor nodig is. Ik heb het al te vaak meegemaakt dat de regisseur, die toch jaren bezig is geweest om het scenario erdoorheen te krijgen, gefinancierd en al, een spervuur aan vragen krijgt in de trant van ‘hoe denk jij dat dan te doen’. Met enige verbazing heb ik in het buitenland mogen meemaken dat er naar mijn mening werd gevraagd en daadwerkelijk geluisterd. Terwijl je hier vaak maar moet zorgen dat je het redt.”

Een klassieker, herinnert Giltay zich met plezier, tijdens de breakdowns was de zogenaamde ‘wet down’, moeten de straten ’s nachts nat. “Want dat is zo vreselijk mooi, ook zo mooi uit te lichten. In *Duska* (2007, Jos Stelling) hadden we zulke mooie locaties, bijvoorbeeld de Marnixstraat (Amsterdam). Je kunt het een cliché noemen maar het is gewoon echt heel mooi. Je krijgt je licht zo prachtig terug. Maar de brandweer moet erbij om de straten nat te houden en natuurlijk denkt de producent dan ‘o jee, wat gaat me dit kosten’. Het is zo’n eenvoudige manier om iets moois te maken en nee, het is zeker niet altijd vanuit het scenario gemotiveerd. Als het maar even kan...”

Hij vertelt meer over verschillende scènes die hij met Stelling draaide voor *Duska* maar ook *Natasja*. Giltay: “Kijk, je begint een draaidag alsof je zeeën van tijd hebt en op het eind kom je die elke keer weer te kort. En dat is het moment dat je tot indikken komt en soms wordt het er ook beter van. In *Duska* zit bijvoorbeeld een vechtsène aan het eind van de film in een tamelijk donkere kamer. Eerder op de dag hadden we het over van dichtbij filmen, hoe dan, welke bewegingen. Uiteindelijk heb ik gewoon de camera zo ver mogelijk weg gezet, zodat je van een afstand de kamer ziet en het vechten. Daardoor werd het ook geen eindeloos gemonteerde scène. Veel mooier, intrigerender, het werkte kortom heel goed. Ik ben sowieso een liefhebber van films met lange instellingen, een

beetje tegen de mode in. Bijvoorbeeld *Roma* (2018) van Alfonso Cuarón (GH: door hem zelf gedraaid), of *Neon Bull* (2015), gedraaid door Diego Garcia.

In *De dans van Natasja* deed zich iets soortgelijks voor. Er was een brasserie waar we wilden filmen, maar dat bleek ook een peperdure locatie te zijn waardoor we er maar kort konden werken. Maar we hadden er best veel scènes gepland. Toen bedachten Jos en ik voor een ingewikkelde scène waarin Natasja in dat restaurant wordt lastiggevalen door haar ex om die helemaal vanuit het perspectief van hoofdpersoon Daan, die buiten voor het raam staat, te filmen. Geen shots van al die acties op zich, geen close-ups. Het is heel mooi geworden, het effect is ook het juiste vind ik en bovendien een goed voorbeeld van hoe de economie je soms helpt met de beste manier van vertellen. Zoals Jos altijd zegt: ‘*make of your obstacle een stepping stone*’.”

Aan het einde van het gesprek zegt Giltay vrij *matter of fact* dat het zo moeilijk is om een goede film te maken. Kort daarvoor las hij in het dagboek van Frans Weisz dat *Een vrouw van het Noorden* op 30 september 1999 met 4 kopieën was uitgegaan en uiteindelijk 7469 bezoekers trok. Tijdens die productie was Giltay één keer in woede uitgebarsten. “Dat gebeurde maar eens in de één of twee jaar,” zegt hij. “Het moet een optelsom van alle problemen van dat moment zijn geweest. “Blijkbaar vroeg Frans me op dat moment iets wat de emmer deed overlopen. Ik kan me het moment nog wel herinneren, dat ik dat gekke sprongetje dat Frans als cartoonesk beschrijft, maakte maar de aanleiding niet meer. Maar ik huilde bijna van woede. Ik denk dat Frans me aan het opjagen was, zoiets. Hij schrok ervan, daarna was het weer klaar. De vermoedigheid sloeg gewoon bij iedereen aan alle kanten toe.”

Giltay noemde de regisseurs de echte helden van de films. Waarschijnlijk doet hij zichzelf daarmee tekort. Desgevraagd vertelde hij over het bewaken van de film, iets wat hij als vanzelf deed. Bijvoorbeeld voor *Erbarme dich* (2015), de documentaire van Ramon Gieling waarin die op zoek gaat naar verhalen over de Matthäus Passion en daarmee de betekenis die Bachs werk heeft voor o.a. theatermaker Peter Sellars, schilder Rinke Nijburg maar ook een Amsterdams koor dat bestaat uit daklozen. “Dat recht in de camera kijken van verschillende personages, vooral ook Peter Sellars, ik vond het prachtig. Ik omarmde dat idee van Gieling echt. Ramon is zo’n goede verteller, ik kon daar echt van genieten. Tijdens het draaien was het vooral Ramon die het contact met de personages heeft. Ik keek ook naar wat er buiten het kader gebeurde, om me voor te bereiden op iets onverwachts.”

De steun en toeverlaat van de regisseurs. Met wie Giltay zoveel plezier beleefde, vermoeiende uren en dagen en uiteindelijk soms jaren doorbracht en een website vulde met ruim 150 titels maar eigenlijk vooral eindeloos veel herinneringen.

Frans Weisz schreef eens een opdracht, op een crewfoto van *Op afbetaling* (1992), voor zijn vriend Goert:

Je hebt opnieuw m'n dromen waar gemaakt
en vaak, héél vaak, me erdoorheen gesleept.

Ik hoop op 'n nog lange gezamenlijke weg vóór ons, vol
dromen.’

Auteur: Gerlinda Heywegen